

Revista de Literatura, 2018, enero-junio, vol. LXXX, núm. 159
págs. 119-140, ISSN: 0034-849X
<https://doi.org/10.3989/revliteratura.2018.01.005>

El suicidio de Belisa-Dido: variaciones sobre un motivo virgiliano en la obra no dramática de Lope de Vega

Belisa-Dido's Suicide: Variations on a Vergilian Motif in Lope de Vega's Non-Dramatic Works

Antonio Sánchez Jiménez

Université de Neuchâtel
antonio.sanchez@unine.ch

ORCID iD: <http://orcid.org/0000-0002-0017-9077>

RESUMEN

Este artículo examina el tema de la amada abandonada en cuatro textos de Lope de Vega en los que el motivo mezcla subtextos de procedencias diversas: por una parte, una clave biográfica evidente, aunque pasada por el tamiz literario (el intento de suicidio de Belisa y Filis); por otra, fuentes cultas (el suicidio de Dido). Analizando estos cuatro textos, que datan de la etapa de juventud y del ciclo *de senectute*, proponemos cómo Lope pudo inspirarse en un romance anónimo (*La desesperada Dido*) que parece ser la fuente del célebre *De pechos sobre una torre*.

Palabras Clave: Lope de Vega; Dido; suicidio.

ABSTRACT

This article examines the theme of the abandoned beloved in four texts by Lope de Vega in which the motif combines subtexts of different origin: on the one hand, a conspicuous biographical key, filtered by literature (Belisa's and Filis' attempted suicide); on the other, erudite sources (Dido's suicide). Analyzing these four texts, dating from Lope's youth and *de senectute* periods, we also suggest how Lope could have come up with the idea of combining these strains inspiring himself in an anonymous *romance* (*La desesperada Dido*) that appears to be the source of the famous *De pechos sobre una torre*.

Key words: Lope de Vega; Dido; Suicide.

Uno de los rasgos más característicos de la obra de Lope de Vega es la constante reescritura de algunos temas o fórmulas. Este hábito da la impresión de que el Fénix escribía formando constelaciones de textos mediante las que

exploraba todas las facetas de un problema, que solo abandonaba al quedar satisfecho con el resultado o al agotar posibilidades literarias (Pedraza Jiménez 1998). Por ejemplo, revisitó en varias ocasiones el tema de los mansos (Lázaro Carreter 1956; Montesinos 1967: 140-141; Morby 1968: 110-115; Molho 1991; Carreño 1998: 83, 359-360 y 858), el de las barquillas (Sánchez Jiménez 2006b) o incluso fórmulas más específicas, como la de los sonetos de apelación a la noche (Sánchez Jiménez 2012)¹. Tal vez la más célebre de estas constelaciones de textos sea la que se ha dado en llamar el «tema de *La Dorotea*» o la «materia de *La Dorotea*» (Morby 1950: 123 y 109): sus amores con Elena Osorio, su derrota a manos de un rival más rico, las sátiras, su proceso por libelos y el destierro. Al retomar a lo largo de su carrera esta «Literarisierung des Lebens» (Spitzer 1932) de un célebre episodio de su juventud, Lope reunía en el tema de *La Dorotea* dos de las características centrales de su estilo: la reescritura (la citada escritura en constelaciones) y la invitación a que sus textos se leyeran en clave biográfica (Sánchez Jiménez 2006a). Impulsados por ella, los críticos se han lanzado con entusiasmo a identificar y analizar todas las posibles pre-Doroteas diseminadas por la obra del madrileño (Morby 1950; Trueblood 1974; Trambaioli 2000, 2006a, 2006b y 2015), convirtiendo el tema de los amores entre el Fénix y Elena Osorio en uno de los más estudiados de la obra lopesca.

Nuestro trabajo contribuye a este esfuerzo centrándose en un episodio que Lope usó para tratar el tema de *La Dorotea* en al menos una ocasión y que repitió, con diversas variantes, en cuatro textos en momentos diferentes de su carrera: un célebre romance de juventud (c. 1588-1591), una canción de la *Arcadia* (1598), un romance que se le atribuye y que puede datar de su etapa valenciana, y unos pasajes de *La Dorotea* (1632). El motivo que se repite en todos ellos es el (imaginario) suicidio de Isabel de Urbina/Elena Osorio. Se trata de una escena que el Fénix poetizó inspirándose en la despedida de Dido y Eneas, procedente de la *Eneida* virgiliana (IV, vv. 296-570) y de las *Heroidas* de Ovidio (VII)². El episodio que proponen estas fuentes se relaciona, además, con otro tema muy del gusto de Lope, el de la «mujer *relicta*» (Trambaioli 2000), del que puede considerarse una subcategoría. Como veremos, con esos materiales biográficos y clásicos, reales e imaginados, Lope construyó un epi-

¹ Véase una lista no exhaustiva de otros temas revisitados por Lope en Pedraza Jiménez (2008: 271).

² A su vez, esta Dido, la llamada «literaria», por oposición a la de la tradición «histo-riográfica» (Cristóbal 2002: 42), se crea mediante la conjunción de un grupo de heroínas suicidas (Antígona, Yocasta, Fedra) y dos mujeres abandonadas que se quejan de su amante, Ariadna y Medea (Highet 1972: 218-231; Edgeworth 1976-1977: 129). Ovidio también trata más brevemente la muerte de Dido en las *Metamorfosis* (XIV, vv. 68-81). Trambaioli (2000: 200-201) ha puesto de relieve cómo Lope añadió a esta tradición clásica la ariostesca, representada por la epístola «Alcina a Rugero» de las *Rimas*.

sodio muy emotivo que trató de manera diferente en los cuatro textos citados. Lo examinaremos con un análisis comparativo de estos pasajes lopescos, aunque también recurriremos a las fuentes clásicas para mostrar de dónde obtuvo el Fénix su material y cómo lo transformó. Así, observaremos que las cuatro obras de nuestro corpus mezclan de modo característico mitología y materia biográfica, situando la escena del suicidio de la bella abandonada en lugares diferentes que correspondían a diversos momentos de la vida del autor. Asimismo, este análisis de cuatro hitos de los años iniciales y finales de la carrera de Lope nos permitirá iluminar los hábitos de escritura del poeta, y especialmente su costumbre de retomar y transformar su propio material.

LOPE DE VEGA Y DIDO: LA OBRA DRAMÁTICA

Antes de analizar esos cuatro textos conviene repasar brevemente la presencia del motivo del suicidio de Dido en la totalidad de la obra de Lope. Ello servirá ante todo para comprobar el apego que el Fénix sentía por él y el interés que mostró por el tema del suicidio, que en modo alguno se limita a los cuatro textos que nos interesan, que solamente son las cuatro expresiones más extensas y profundas del episodio³. Dado el peso del motivo y el volumen de la producción lopesca, esta ojeada panorámica servirá también para justificar nuestra elección, poniendo de relieve que la Dido que aparece en estos textos no está relacionada ni explícita ni implícitamente con la biografía de Lope, al contrario de lo que ocurre en los cuatro textos de nuestro corpus.

La reina de Cartago aparece con frecuencia en la obra lopesca, muchas veces dando pie al debate sobre su figura que estudió María Rosa Lida de Malkiel (1974) y que distinguía a los detractores y defensores de Dido. Estos últimos se convirtieron además en censores de Virgilio, a quien le achacaban haber calumniado a la reina inventando la historia de sus amores con Eneas. Aunque manteniendo el respeto por su amado Virgilio, Lope solía contarse entre los defensores de Dido (González Cañal 1988: 42-44), como ejemplifica el soneto de las *Rimas* que comienza «Yo soy la casta Dido celebrada / y no la que Virgilio infama en vano» (núm. CXVIII).

Mucho más frecuente es que el Fénix deje de lado esta polémica erudita y recurra a Dido para pintar los afectos de una amante despechada que piensa en el suicidio. Una búsqueda de ‘Dido’ en el TESO produce 57 ocurrencias en 37

³ Esto nos incita a matizar la opinión de Rafael Osuna (1981: 93), para quien «Lope no gustó nunca del suicidio, ni en su lírica, ni en su comedia, ni en su prosa». Osuna —y Antonio Carreño (1991: 19), que expresó una opinión parecida— tiene razón en el sentido de que Lope no presenta suicidios consumados. En contraste, la cantidad de amenazas de suicidio que encontramos en su obra es notable. Igualmente destacable es que para construir las el Fénix solía recurrir a la imagen de Dido abandonada por Eneas.

obras dramáticas de Lope, de las cuales 13 traen a colación a la cartaginense para tratar su suicidio⁴. A estas habría que añadir las comedias que lo evocan sin mencionar el nombre de la reina, pero sí otros estilemas que, como veremos abajo, Lope asociaba a la escena: el fugitivo amante, las dulces prendas, el feto como retrato. Para centrarnos en el más llamativo, el segundo, baste precisar que el Fénix era perfectamente consciente de que el soneto X de Garcilaso («¡Oh dulces prendas por mi mal halladas!») adaptaba un verso de Virgilio, el «dulces exuviae, dum fata deusque sinebat» (*Eneida*, lib. IV, v. 651), como por otra parte recordaban comentaristas como El Brocense (Pepe y Reyes 2001: 246) o Fernando de Herrera (*Anotaciones*, p. 346)⁵. De hecho, en *Los pleitos de Ingalaterra*, Lope incluye una escena en la que el ayo de Enrique VIII le pide al monarca que traduzca el pasaje en cuestión, lo que el soberano hace modélicamente y recurriendo a las «dulces prendas» (TESO, acto II, vv. 74-116). Es una imagen que también aparece en la égloga *Filis*:

Pintó divinamente el sentimiento
el gran Virgilio de la reina Dido,
y con mayor dolor el aposento.

A la desierta cama y al vestido
dulces prendas llamó, cuando el troyano
surcaba el mar con tan ingrato olvido (vv. 373-378)⁶.

En cuanto a la obra no dramática, encontramos el suicidio de Dido en la silva II de «La Gatomaquia» (*Rimas de Tomé de Burguillos*, vv. 190-195), en el canto III de *La Circe* y un soneto situado al final del mismo libro (pp. 433 y 735), en «Las fortunas de Diana» (*Novelas a Marcia Leonarda*, pp. 141-142) y en las ya mencionadas égloga *Filis* (vv. 373-378) y *Rimas* (núm. CXVIII), amén de en los pasajes de *La Dorotea* a los que nos referiremos abajo. Por último, aparece evocado en un episodio de *La Dragonteia* en el que la mujer del corsario inglés Juan Áquines le recrimina a este su partida trayendo a colación el libro IV de la *Eneida* y mencionando, como la Dido ovidiana (Heroi-

⁴ Son *El amante agradecido*, *El amor enamorado*, *Castelvines y Montesés*, *La corona merecida*, *El divino africano*, *Los donaires de Matico*, *El esclavo de Roma*, *La gallarda toledana*, *Las mujeres sin hombres*, *Los pleitos de Ingalaterra*, *Quien más no puede*, *Servir a buenos* y *Los Tellos de Meneses*.

⁵ Incluso un traductor moderno como Aurelio Espinosa Pólit (2006) recurre al verso de Garcilaso para este pasaje: «Oh dulces prendas, mientras dios y el Hado / me quisieron feliz» (IV, vv. 949-950).

⁶ Estos versos de la *Filis* se repiten casi *verbatim* en *El amor enamorado* (TESO, fol. 195v), mientras que las «dulces prendas» aparecen para referirse a la escena del suicidio de Dido en comedias como *El divino africano* (TESO, acto I, v. 230).

da VII, vv. 133-138), el hijo abandonado (*La Dragonteia*, vv. 1081-1088; 1129-1132; 1145-1152; 1153-1156)⁷.

Se trata, en suma, de un motivo tan frecuente que cuando Lope retrata los afectos de una mujer abandonada por su amante —la «mujer *relicta*» de Trambaioli (2000)—, el Fénix suele evocar el suicidio de Dido. Esto sugiere que Lope había asimilado totalmente el episodio de Dido y Eneas y que lo asociaba muy fuertemente con ciertos estilemas, algunos de los cuales vamos a encontrar en los cuatro textos de nuestro corpus particular. Como comprobaremos inmediatamente, estos textos tienen en común la aplicación del tema del suicidio de la bella abandonada a la materia biográfica que tan bien conocían los lectores de Lope.

«DE PECHOS SOBRE UNA TORRE»

La primera aparición del motivo que vamos a analizar es la más conocida y la que más atención merece: el impresionante romance «De pechos sobre una torre» (Vega, *Romances de juventud*, pp. 275-279), que Lope escribió entre la primavera de 1588 (Montesinos 1967: 141; Blecua 1987: 84) y el momento de su primera impresión (1593), aunque apurando más podríamos fecharlo entre 1588 y 1591, año del que data una versión a lo divino del romance que llevó a cabo un miembro de la Academia de los Nocturnos (Zavala 1945). Los críticos que han comentado «De pechos sobre una torre» han puesto de relieve la relación del texto con Virgilio y Ovidio (Lida de Malkiel 1974: 32; Carreño 1979: 178), amén de con el trasfondo biográfico de la relación entre Lope e Isabel de Urbina (Belisa) y la separación de la pareja cuando el poeta se alistó en la Armada Invencible en la primavera de 1588⁸ (Lida de Malkiel 1974: 32; Carreño 1982: 43; García-Posada Huelva 1984: 111-112; Pedraza Jiménez 1990: 41; Sánchez Jiménez 2008: 278). Además, Antonio Carreño (1979: 177-179) examina en cierto detalle el romance, enfatizando sus elementos biográficos y comentando su estilo, cosa que también hace Rafael Osuna (1981: 99-92), aunque para postular una dudosa semejanza con un romance que canta Altisidora en el capítulo LVII de la Segunda Parte del *Quijote* y que es, sostiene Osuna, parodia del lopesco. Dejando de lado las precisiones textuales de Arturo Zavala (1945) y Rita Goldberg (1967), y un breve análisis de Trambaioli (2000), que contextualiza el romance en el tópico de la mujer *relicta*, hasta aquí llega la contribución de la crítica sobre el romance.

Este se caracteriza por el juego entre los octosílabos y el estribillo, que divide el romance en cuatro episodios distintos. El inicial abre la acción *in*

⁷ En su estudio sobre el tema de la mujer abandonada en Lope, Trambaioli (2000) olvida esta escena.

⁸ Recordemos que la Armada partió de Lisboa el 29 de mayo de 1588.

medias res describiendo primeramente la actitud de Belisa y, luego, su acción, afecto y palabras:

De pechos sobre una torre
que la mar combate y cerca,
mirando las fuertes naves
que se van a Ingalaterra,

las aguas crece Belisa
llorando lágrimas tiernas,
diciendo con voces tristes
al que se aparta y la deja:

«Vete, crüel, que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda (vv. 1-10).

Destaca aquí la imagen del mar batiendo los muros de la torre⁹, oleaje que refleja los apasionados y encontrados sentimientos de Belisa. Lope lo imita con eficacia en el ritmo del poema, con su alternancia entre los octosílabos de las cuartetas y los eneasílabos y endecasílabos del estribillo. Además, estos versos iniciales avanzan una clave biográfica de lectura, pues la mención de los vv. 3-4 supone una invitación a entender que el romance se basa en la partida de la Armada Invencible (Sánchez Jiménez 2008)¹⁰ y, en concreto, en la despedida del poeta y su flamante esposa, Isabel de Urbina, de cuyo nombre de pila es anagrama ‘Belisa’. Esto fue, en cualquier caso, lo que interpretaron ya los lectores contemporáneos, empezando con Pedro Flores, editor de la primera impresión conservada del texto, que describe el poema como «Romance de Lope de Vega cuando se iba a Ingalaterra» (*Ramillete*, f. 74v).

En el segundo episodio, la furia del mar compite con la ira de Belisa, en unos versos que desarrollan la información que ofreciera la primera aparición del estribillo. Este es sido el primer indicio de que estamos ante una historia de venganza amorosa cuyas víctimas serán las que detallan los versos que nos ocupan:

»No quedo con solo el hierro
de tu espada y de mi afrenta,
que me queda en las entrañas
retrato del mismo Eneas.

⁹ Trambaioli (2000: 197) ve en esta torre un recuerdo de otra epístola ovidiana, la de Hipsipila a Jasón.

¹⁰ Antonio Carreira (2011: 19) pone de relieve la semejanza entre este romance y el soneto a la Armada de las *Rimas* (pp. 324-326, núm. LXIII), pues el soneto «parece puesto en boca de una mujer», como el romance.

»Y, aunque inocente, culpado,
si los pecados se heredan,
matáreme por matarle
y moriré porque muera.

»*Vete, crüel, que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda* (vv. 11-20).

Estamos ya de lleno en el discurso de Belisa, que tan dramático hace un poema (Osuna 1981: 91) cuya emotividad Lope imita, sobre todo, de las *Heroidas*¹¹, pues en el texto de Ovidio la propia Dido se califica de desdichada («misera», vv. 7 y 98)¹² y acumula recursos patéticos como, por ejemplo, las interrogaciones retóricas («Certus es ire tamen miseramque relinquere Dido, / atque idem venti vela fidemque ferent? / certus es, Aenea, cum foedere solve-re naves, / quaeque ubi sint nescis, Italia regna sequi? / nec nova Carthago, nec te crescentia tangunt / moenia nec sceptro tradita summa tuo?», vv. 7-12 *et passim*). A nivel de contenido, el dramatismo del romance del Fénix se basa en un detalle ovidiano: la joven que está a punto de suicidarse está embarazada. En Ovidio, este estado de la protagonista era una sugerencia que servía para otorgarle mayor emoción a la escena:

Forsitan et gravidam Didon, scelerate, relinquo
parsque tui lateat corpore clausa meo.
accedet fatis matris miserabilis infans
et nondum nato funeris auctor eris.
cumque parente sua frater morietur Iuli,
poenaque conexos auferet una duos (vv. 133-138).

En su romance, Lope resulta mucho más directo que el poeta de Sulmona. La paronomasia (hierro/yerro) de los primeros versos sugiere ya a nivel formal que los sacrificados van a ser dos: Belisa y su hijo, el producto de su error ('yerro'). Luego, la «afrenta» se concreta y encarna en el feto, con cuya mención el Fénix recoge la idea de Ovidio, enfatizando además la inocencia de esa víctima. Asimismo, Lope usa el vástago para mucho más que para elevar la emotividad: en «De pechos sobre una torre» el feto funciona ante todo para encarecer la furia vengativa de Belisa, que si está dispuesta a suicidarse es precisamente con el fin de eliminar al hijo de su amante. En este romance, el odio hacia el amante que se aleja incita a Belisa al infanticidio, objetivo para el que el suicidio se revela un mero medio. En cualquier caso, y pese a estas diferencias, resulta evidente que desde el verso 14 Lope ha contextualizado el romance en un nuevo marco: amén del biográfico de la Armada Invencible,

¹¹ Virgilio reserva gran parte del dramatismo de su escena para el discurso de Ana, la hermana de Dido, que es la que halla el cadáver (lib. IV, vv. 675-685).

¹² El adjetivo se aplica también al hijo que la reina lleva en su seno (v. 135).

tenemos aquí el literario de la despedida de Dido y Eneas, escena que culmina con el suicidio de la reina de Cartago. Es posible que el Fénix se inspirara para llevar a cabo esta asociación en el nombre de Dido ('Elisa')¹³, muy cercano a 'Belisa', aunque enseguida propondremos otra hipótesis para explicar esta idea.

Antes, conviene repasar brevemente los dos últimos episodios del romance. El tercero muestra el grado de enajenamiento al que ha llegado Belisa, que cambia dos veces de opinión (una por cuarteta). La joven decide primero esperar a que nazca el bebé para matarlo entonces; luego elige, más bien, eliminarlo inmediatamente, por creer que, si no lo hace, su hijo la mataría al nacer, como se decía sucedía con los viboreznos, y ella no podría cumplir su misión (recordemos que su objetivo principal es eliminar al vástago del amante que la abandona):

»Mas quiero mudar de intento
y aguardar que salga fuera,
por, si en algo te parece,
matar a quien te parezca.

»Mas no le quiero aguardar,
que será víbora fiera
que, rompiendo mis entrañas,
saldrá dejándome muerta.

»Vete, crüel, que bien me queda
en quien vengarme de tu agravio pueda» (vv. 21-30).

Por último, el cuarto episodio vuelve a darle la palabra al narrador, que indica un cambio de situación:

Así se queja Belisa
cuando la priesa se llega,
hacen señal a las naves
y todas alzan las velas (vv. 31-34).

Este elemento externo (la Armada recibe la señal de levar anclas) provoca inmediatamente una conmoción interna que revela los verdaderos sentimientos de Belisa. Alcanzamos así el final de «un complicado proceso psicológico —ternura, crueldad, despecho—» que «ejemplifica bien la rapidez fulgurante con que Lope sabía adentrarse en el alma humana» (Osuna 1981: 91). En efecto, en los versos finales la joven despliega en rápida sucesión un conjunto de afectos que solo se traslucían en los episodios anteriores:

¹³ Lope llama a Dido 'Elisa' en el citado soneto de las *Rimas* (núm. CXVIII) y en otro de *La Circe* (p. 735) —en el que solo la llama 'Elisa', sin mencionar su otro nombre—, amén de en varias comedias.

«¡Aguarda, aguarda» —le dice—,
 «fugitivo esposo, espera!
 Mas, ¡ay!, que en balde te llamo;
 ¡plega a Dios que nunca vuelvas!

»Vete, crüel, que bien me queda
 en quien vengarme de tu agravio pueda» (vv. 35-40).

Este final arroja una luz original sobre todo el romance, que se distancia aquí de sus fuentes y muestra la interpretación personal de Lope. Con los versos de la conclusión aparece la posibilidad de que el discurso de Belisa haya sido poco más que un conjunto de hipérboles propias de una amante despechada, de una amante que, a diferencia de las Didos de Virgilio y Ovidio, probablemente jamás haya pensado seriamente en el suicidio. Es lo que podemos deducir de los vv. 35-36, que nos hacen ver que lo que pretende Belisa al mencionar su suicidio es conmover a su amado —otra cosa es que esta pretensión sea realista, ya que él no la oye—, pues solo cuando se da cuenta de que parte de veras (v. 37), le arroja una maldición (v. 38) y regresa, con la última aparición del estribillo, a la idea del infanticidio y del suicidio. El estribillo podría adquirir aquí un tono melancólico, si lo imaginamos en labios de una Belisa agotada por las diversas emociones que ha recorrido. En cualquier caso, incluso con el contraste que nos proporciona el cuarto episodio y la posibilidad que hemos evocado, el romance es altamente patético y no hay asomo alguno del sarcasmo que veremos en «En una playa amena».

La emotividad elegíaca es un rasgo que «De pechos sobre una torre» comparte con sus fuentes latinas, pero también con un romance que podría ser ligeramente anterior y que podría haber llamado la atención de Lope sobre el episodio de Dido y Eneas, llevándole a vestir su ficción biográfica con esos ropajes. Se trata del anónimo «La desesperada Dido», con el que Antonio Alatorre relacionó, breve pero certeramente, el romance que nos ocupa: «En este romance no solo revive Belisa el drama de Dido abandonada, sino que el comienzo mismo es reminiscencia del romance anónimo “La desesperada Dido, / de pechos sobre una almena...” (*Romancero general*). La asonancia es la misma» (Alatorre 2000: 315). El romance «La desesperada Dido» aparece en la «Cuarta y quinta parte de la Flor de Romances, recopilados por Sebastián Vélez de Guevara, Burgos 1592 y 1594; en el *Romancero General*, Madrid 1600 y en el *Romancero General* de Pedro de Flores, Madrid, Juan de la Cuesta 1614» (González Cañal 1988: 33), por lo que bien podría ser poco anterior del lopesco, que, recordemos, se imprimió por primera vez en 1593 y se conocía ya en 1591. Las semejanzas entre este poema¹⁴ anónimo y el de Lope son notables: en el terreno del estilo, tenemos la asonancia y el estribillo consonan-

¹⁴ El romance es tan poco conocido que lo hemos incluido en apéndice.

te (aquí, de endecasílabos); en el del contenido, destacan los aspectos en común con la *Heroida VII*, es decir, la escena de la mujer viendo la flota desde las murallas, la referencia a la espada, la mención del feto. Más notables todavía son los ecos léxicos de los primeros versos:

La desesperada Dido,
de pechos sobre una almena,
dice, viendo por el mar
huir la flota de Eneas.

*«¡Oh, dura Troya, oh, fementida Elena,
primeras ocasiones de mi pena!»* (vv. 1-6).

Las coincidencias son tales que nos inclinamos en ver «La desesperada Dido» como, ya fuente del romance de Lope, ya imitación del poema del Fénix, o ya esfuerzo paralelo al lopesco, debido tal vez a la pluma de un poeta amigo. El romancero nuevo es pródigo en ejemplos de los tres casos, por lo que no resulta fácil decidirse. Sin embargo, un análisis detallado del poema anónimo nos hace inclinarnos por la primera opción, porque «De pechos sobre una torre» se aleja de la tradición latina en tres aspectos que no recoge «La desesperada Dido» y que nos indican el sesgo personal que le dio Lope al tema del suicidio de la reina de Cartago. Esos tres rasgos son, respectivamente, el énfasis en los embates del mar (que simbolizan los cambios de opinión de la joven), la superposición de una clave biográfica (Belisa-Isabel de Urbina, la referencia a la Armada Invencible) y el cambio de perspectiva del final del poema. Puesto que el poeta anónimo no recoge esas innovaciones, parece lógico postular que de estos dos poemas textualmente relacionados el posterior es el de Lope, que se inspiró en «La desesperada Dido» y tomó algunas de sus expresiones para componer «De pechos sobre una torre», aunque fue más lejos que el poeta anónimo al adaptar la escena clásica, especialmente en el cambio de perspectiva de la conclusión.

«EN UNA PLAYA AMENA»

Este último rasgo, la adopción de una perspectiva diferente al final del poema, se exagera en la siguiente aparición del motivo del suicidio de la amante desechada: la canción «En una playa amena», de la *Arcadia* (pp. 232-235)¹⁵. Se trata de un poema que canta Leonisa en el primer libro de la novela

¹⁵ Trambaioli (2000: 197-198) también incluye este poema en su corpus de textos sobre el tema de la mujer abandonada en Lope.

y que no se relaciona claramente con la acción principal de la misma¹⁶. En esta ocasión podemos distinguir tres partes en el texto: una introducción en la que la voz narrativa describe el escenario en que se desarrollará la acción (una estrofa), el lamento de la joven (cuatro estrofas) y la peripecia final (una estrofa). La primera estrofa nos presenta al mismo protagonista de «De pechos sobre una torre», Belisa, aunque esta vez la localización de la escena y el papel del mar en la misma son muy diferentes. No nos encontramos ya mirando un mar bravío (presumiblemente el Atlántico en Lisboa) y contemplando la partida de la Armada Invencible, sino en la agradable Valencia, junto a un Mediterráneo amoroso calificado ya desde el comienzo como un *locus amoenus*:

En una playa amena,
a quien el Turia perlas ofrecía
de su menuda arena,
y el mar de España de cristal cubría,
Belisa estaba a solas,
llorando al son del agua y de las olas (vv. 1-6).

El papel de ese mar amable en el poema se hace evidente en la segunda estrofa:

«¡Fiero, crúel esposo!»,
—los ojos hechos fuentes, repetía,
y el mar, como envidioso,
a tierra por las lágrimas salía
y, alegre de cogerlas,
las guarda en conchas y convierte en perlas (vv. 7-12).

En estos versos comprobamos que también aquí existe una relación muy estrecha entre el mar y Belisa, pues de nuevo las lágrimas de la bella se unen con sus aguas. Sin embargo, el feliz verso «las aguas crece Belisa» (v. 5) de «De pechos sobre una torre» nos daba la impresión de que el llanto de la joven alimentaba el furioso oleaje del Atlántico, mientras que en la canción que nos ocupa la personificación del mar y las metáforas suntuarias de la estrofa (las «perlas» del v. 12) le dan al poema un tono casi anacrónico que sugiere que la resolución de la canción no va a ser trágica. En cualquier caso, la situación del poema en Valencia indica que Lope seguía tiñendo de claves biográficas la historia de Dido y Eneas, pues encontramos a Belisa-Isabel de Urbina en otro

¹⁶ Podría argumentarse que el final de la canción anticipa el final de la novela, pues en ambos casos la protagonista se muestra voluble, pero jamás se podría acusar de este defecto a Belisarda, la heroína de la *Arcadia*. Por esa falta de integración, Rafael Osuna (1973: 127) considera que el poema debió de escribirse antes de la novela. No compartimos este juicio, pues en la *Arcadia* de Lope aparecen otros muchos ecos —perfectos o parciales— de los personajes centrales, que el Fénix parece querer explorar en todos sus matices.

lugar relacionado con la biografía lopesca, la Valencia en la que el Fénix pasó parte de su destierro.

Las estrofas siguientes forman el lamento de Belisa, dirigido también a un esposo que se aleja. Aquí, sin embargo, el narrador no especifica el motivo de la partida del galán. No es desde luego una expedición militar, sino otra mujer, o al menos esa es la perspectiva de la celosa joven que enuncia las quejas¹⁷:

«Traidor, que estás agora
en otros brazos y a la muerte dejas
el alma que te adora,
y das al viento lágrimas y quejas,
si por aquí volvieres,
verás que soy ejemplo de mujeres» (vv. 13-18).

Ese «ejemplo de mujeres» en que promete convertirse Belisa nos remite a las listas de mujeres ilustres que se suicidaron para mostrar su firmeza amorosa, como Lucrecia, Cleopatra o, por supuesto, Dido. Esta última fuente resulta evidente en la quinta estrofa de la canción, que adopta el lenguaje de Virgilio y Ovidio. Del primero toma el apelativo de tigre (libr. IV, v. 367)¹⁸ y la referencia a las «prendas» (libr. IV, v. 651) y del segundo la imagen del vástago, «retrato» del traicionero padre que todavía se encuentra en el útero materno ('parte de ti escondida en mi cuerpo' en la Heroida VII, v. 134: «parsque tui lateat corpore clausa meo»):

«¡Ay tigre!, si estuvieras
en este pecho donde estar solías,
muriendo yo, murieras;
mas prendas tengo en las entrañas mías
en que verás que mato,
a falta de tu vida, tu retrato» (vv. 25-30).

Toda esta emotividad expresada en imprecaciones, insultos y exclamaciones alcanza ahí su clímax, pues la estrofa final nos lleva al *bathos* y nos arroja de lleno al género burlesco:

Ya se arrojaba, cuando
salió un delfín con un bramido fuerte,
y ella, en verle temblando,
volvió la espalda al rostro y a la muerte,
diciendo: «Si es tan fea,
yo viva, y muera quien mi mal desea» (vv. 31-36).

¹⁷ Trambaioli (2000: 198) ve en estos celos otro eco de la epístola de Hipsipila a Jasón de las *Heroidas*.

¹⁸ La crueldad de los tigres era tópica en la literatura áurea, e incluso en la clásica (Jammes 1994: 270-272).

Osuna (1981: 93) comenta que «cuando esta otra Belisa va a arrojar a las olas, Lope da un giro muy alejado del romanticismo que late en el romance. El desplante de Belisa revela esa sal ática de la que Lope echaba mano a veces para cauterizar con el ridículo a la misma literatura». El final, en efecto, es sarcástico, comenzando por la grotesca irrupción del delfín. La aparición de este animal resulta chocante y cómica, por inesperada y por lo fácilmente con que consigue que Belisa cambie de opinión —el delfín no se consideraba un monstruo marino, sino un ser con inclinación a querer bien a los humanos (Covarrubias Horozco, *Tesoro*, p. 674)—. En suma, Belisa tampoco consuma el suicidio aquí, aunque su ridículo miedo y el tono práctico y materialista de su expresión final sugieren que Lope ha llevado un paso más allá su peculiar interpretación de la materia clásica: como en «De pechos sobre una torre», el Fénix usa a Dido de trasfondo para decorar episodios basados en su biografía, pues la protagonista de la canción es una Belisa que adopta la actitud y lenguaje de la reina de Cartago (Virgilio, libr. IV, vv. 367 y 651). Además, también aquí tenemos una relación especial con el paisaje y un personaje que resulta voluble e incluso, al final, y solo en «En una playa amena», risible.

«CONTEMPLANDO ESTABA FILIS»

Todas estas características —mezcla de biografía y materia clásica, ecos emotivos en el paisaje, volubilidad de la dama— aparecen en «Contemplando estaba Filis» (Vega, *Poesía selecta*, pp. 178-180), un romance atribuible a Lope que, si efectivamente es suyo¹⁹, podemos datar de su etapa valenciana, como la canción anterior. Las dudas que albergamos sobre su atribución y la falta de alusiones a Dido nos mueven a examinarlo en menor detalle, aunque su semejanza temática con «En una playa amena» no impedirá a los lectores seguir nuestra argumentación.

Este romance se distingue de las composiciones anteriores en cuatro características fundamentales. En primer lugar, aunque Lope sigue sugiriendo un trasfondo biográfico, este ha cambiado, pues la protagonista nos sitúa en un

¹⁹ El romance parece lopesco, pero solo podemos afirmarlo basándonos en criterios tan resbaladizos como los nombres de los protagonistas (Belardo y Filis) o la temática (parecida a la de los poemas que nos ocupan). Se publicó en la *Flor de varios romances nuevos. Primera y segunda parte* (1591) (ff. 61v-62v), en la *Flor de varios y nuevos romances* (1592) (ff. 64r-65r) y en el *Romancero general* (1600) (primera parte, f. 21v). En el siglo XVIII se le atribuyó por primera vez a Lope y se incluyó en sus *Obras sueltas* (vol. XVII, pp. 414-416). Siguiendo esa atribución dieciochesca, piensan que es de Lope Cayetano Rosell (1856: 250-253), González Palencia (1947: II, 377), Sainz de Robles (1953), Rennert y Castro (1968: 70) y Carreño (2013: 178-180). También Montesinos, que además destaca cómo el romance muestra «una dama enamorada y pesarosa» que le hace considerar el texto «una venganza boccacesca» de Lope contra Elena Osorio (1967: 142).

nuevo episodio vital: la Filis de este poema no parece aludir a Isabel de Urbina, sino, como es más común en la obra lopesca, a Elena Osorio. A ella remite también la exclamación «¡Oh Belardo, aquí fue Troya!» (v. 52), pues el Fénix solía usar las asociaciones clásicas del nombre de Elena. En este contexto, los celos que siente Filis al ver a Belardo en brazos de otra (vv. 45-48) parecen una fantasía que construye Lope contra su antigua amante, como sugiere Montesinos (1967: 142), pues no tenemos ninguna constancia de que Elena Osorio experimentara estos sentimientos. En segundo lugar, este romance no se localiza frente al mar en un lugar concreto, como los anteriores, que Lope había situado en Lisboa y en Valencia. En contraste con «De pechos sobre una torre» y «En una playa amena», en «Contemplando estaba Filis» solo sabemos que Filis se halla sola y de noche trabajando en un interior un tanto difuso:

Contemplando estaba Filis
a la media noche sola
una vela, [a] cuya lumbre
labrando estaba una cofia²⁰ (vv. 1-4).

En tercer lugar, consecuencia del anterior, si la protagonista no está mirando al mar, no puede identificarse con Dido, y de hecho este romance no alude nunca a la reina de Cartago, hasta el punto de omitir el detalle decisivo del embarazo, que hemos visto en todos los textos anteriores. En cuarto lugar, la protagonista no se dirige al amante fugitivo, sino a una mariposa que se quema en la llama de la vela, pues es este tópico el que provoca en la joven los pensamientos suicidas que el romance tiene en común con los textos que nos interesan. Además, el poema se acerca a «En una playa amena» en el giro burlesco del final: una vez Filis decide suicidarse a ejemplo de la mariposa, prueba a pincharse primero con una aguja para ver qué tipo de dolor le espera y, al sentirlo, le parece excesivo y se echa atrás:

Pero primero que fuese
puesto el intento por obra,
quiso probar el dolor,
que es mujer y temerosa.

Con la aguja que labraba
pícosse el dedo y turbola
de su muy querida sangre
el ver salir una gota.

²⁰ Modificamos levemente el texto de la edición de Carreño: añadimos la ‘a’ y la coma, sin las cuales el sentido de la cuarteta resulta dudoso.

Pide un paño a la criada;
 intento y cuchillo arroja;
 lloró su sangre perdida,
 que su amante no la llora (vv. 53-64).

El final «ridiculiza la aparentemente patética situación» (Trambaioli 2000: 201) de la joven. Tiene en común con «De pechos sobre una torre» la volubilidad de la protagonista (*mutatis mutandis*), pero se asemeja sobre todo a «En una playa amena» en la risible cobardía de la bella (aquí asustada por una picadura de aguja, allí por un bramido de delfín) y en su práctica y un tanto egoísta resolución final²¹. Se diría, pues, que Lope dio con el tema de Dido al escribir «De pechos sobre una torre», probablemente gracias al anónimo «La desesperada Dido», que parece ser la fuente de ese romance lopesco. Luego, el Fénix desplazó la escena del suicidio de Dido al terreno de lo burlesco en «En una playa amena», experimento con el que debió de quedar satisfecho, pues a continuación se decidió a incorporarlo a la temática de Elena Osorio con «Contemplando estaba Filis», romance en que desarrolla el final en anti-clímax (cuatro cuartetas en «Contemplando estaba Filis», frente a una estrofa en «En una playa amena»).

LA DOROTEA

El último texto de nuestro corpus nos muestra cómo Lope regresó al motivo del suicidio de Dido al final de su carrera. Curiosamente, en este regreso a los orígenes el Fénix exploró la escena desde un ángulo contrario al de «En una playa amena» y «Contemplando estaba Filis», un ángulo que le devolvía a la protagonista la emotividad y dignidad de las fuentes latinas y de «La desesperada Dido». Se trata de *La Dorotea*, en cuyo acto I, escena VIII, Dorotea intenta suicidarse al ver que don Fernando se marcha de Madrid:

DOROTEA. ¡Qué coléricos son los celos! ¡Muerta soy! ¡Oh, qué mal hice! Mi Fernando se va, no quiero vida.

CELIA. ¿Qué haces, señora? ¿Qué has metido en la boca? ¡Jesús! La sortija de los diamantes se ha tragado para matarse. ¡Señora! ¡Señora!

TEODORA. ¿Qué quieres, Celia?

CELIA. ¡Dorotea se muere!

CELIA. ¡Ah niña! ¡Ah mis ojos! ¡Dorotea, Dorotea! ¿Cómo ha sido esta desgracia?

CELIA. No lo será pequeña si se muere. ¡Oh más firme que Porcia, y con más noble muerte!: que la de Roma se mató con brasas, y con diamantes esta (p. 77).

²¹ Osuna (1981: 93) ve aquí un intento lopesco por «ridiculizar lo pretencioso».

La escena no recurre al motivo de Dido, que el Fénix sustituye por otra referencia clásica (la irreprochable Porcia). Este cambio confirma el intento de Lope por dignificar a su personaje, cuya pasión se revela auténtica, como ella misma encarece volviendo a hacer referencia a Porcia en la escena III del acto II:

¿Esto merecía mi verdad? ¿Esto mis brazos? ¿Esto lo que he padecido con mi madre y deudos, las necesidades que me han combatido, y que vencí con tan honrada resistencia? ¿Qué Penélope fue más perseguida? ¿Qué Lucrecia más rogada? ¿Qué Porcia más firme? ¡Por ti me mataba yo con espada de diamante, que no pudiera labrarse mi firmeza con muerte menos firme! (p. 102).

Luego, esa «espada» que parece remitir ya a la que usó Dido para inmolarse se concreta en una referencia a la reina de Cartago. Es un famoso monólogo del acto V, escena IV, que Lope modela sobre el episodio virgiliano y ovidiano (McGrady 2011: 373), con el que este parlamento tiene numerosas coincidencias: «¡Triste de mí! ¿Cómo pienso en esto? ¿Por ventura imagina que su retrato será la espada de Eneas para la reina Dido?» (p. 374)²². Finalmente, y tras las dudas que expresa en este pasaje, Dorotea vence al amor y rasga el retrato de Fernando, último eco del «retrato del mismo Eneas», como notara Trambaioli (2000: 206). Pese a esa victoria y al cinismo que muestra Dorotea en algunas frases de este memorable episodio, no conviene olvidar la emotividad del parlamento y la sinceridad del sufrimiento de la joven, que se percibe en la retórica empleada, con sus interrogaciones retóricas, exclamaciones y anáforas. De hecho, Dorotea es la única heroína lopesca que hemos encontrado que consuma el intento de suicidio, por más que, como sabemos, sobreviva a este conato de envenenamiento. Dorotea es el último eslabón de una cadena de amantes abandonadas y desesperadas que nos sirve para cerrar el círculo por varias razones. La principal es que, como las anteriores, esta escena emplea el motivo clásico (aquí, el de Porcia, mezclado con el de Dido) para literaturizar un episodio biográfico, aunque con una dignidad que nos remite más al comienzo del ciclo («De pechos sobre una torre») que a los textos de la *Arcadia* o a «Contemplando estaba Filis».

En suma, el motivo del suicidio de Dido fue, como el de la mujer *relicta* y como una categoría dentro de él, «fuente de constante inspiración a lo largo de toda la carrera del Fénix», que a menudo lo usó como «complementario al de *La Dorotea*» (Trambaioli 2000: 206). Estudiarlo en detalle como subtópico —dentro del más general de la mujer abandonada— nos sirve para identificar varios rasgos importantes del estilo lopesco. Concretamente, y mediante un

²² El pasaje está repleto de referencias a sus fuentes. Así, el «¡Triste de mí!» imita el «me miseram» de Ovidio (v. 7). De modo semejante, el detalle de la espada es, en origen, virgiliano (vv. 507, 579, 646 y 664), pues la Dido de la *Eneida* se inmola con el arma que le regaló su amante.

breve repaso del corpus dramático y un análisis detallado de cuatro textos líricos y narrativos, hemos comprobado que Lope suele usar la imagen de la reina Dido para hablar de la amenaza de suicidio. Sus comedias demuestran que recurrió la escena con frecuencia, tanta que cuando trata el tema de la mujer abandonada, suele hacerlo recordando la muerte de Dido. Para llegar a conclusiones más amplias, hemos estudiado los cuatro textos en que Lope desarrolla la escena: el romance «De pechos sobre una torre», un poema de la *Arcadia* («En una playa amena»), un romance de su etapa valenciana («Contemplando estaba Filis») y una escena de *La Dorotea*. En primer lugar, hemos comprobado que en todas lleva a cabo una combinación de materia autobiográfica y clásica. Es decir, Lope asimila el mito como subtexto que superponer a la clave biográfica, característica que ha enfatizado Carreño (1991: 17) y que resume magistralmente Osuna al comentar «De pechos sobre una torre»:

¿Dónde está aquí Lope? No solo en la imitación, que es estéticamente insuperable por su esencialidad; no solo en la fusión de dos poetas, lo que revela grandes dotes de adaptador; sino, sobre ello, en la fusión de su experiencia de lector con su propia experiencia vital (Osuna 1981: 92).

Solo cabe añadir que en las composiciones que hemos examinado el Fénix fusiona ideas de más de dos poetas (Osuna se refiere a Virgilio y Ovidio), pues a los dos grandes autores latinos hay que añadir dos textos castellanos: las «dulces prendas» de Garcilaso y el poema que, tal vez, dio pie a todo el conjunto, el romance anónimo «La desesperada Dido».

En segundo lugar, hemos visto que en estos textos sobre el suicidio de Dido Lope recurre a algunos estilemas procedentes de los dichos autores clásicos y del romance anónimo: el encendido tono elegíaco, el detalle del embarazo, la referencia a las «dulces prendas», la espada del héroe. Sin embargo, también hemos comprobado que existen notables diferencias en el tratamiento del tema en estos textos lopescos. En tres de ellos («De pechos sobre una torre», «En una playa amena» y «Contemplando estaba Filis») la muchacha no cumple su amenaza, que sirve entonces para mostrar su apasionado desequilibrio e, incluso, su volubilidad. En dos de ellos («En una playa amena» y «Contemplando estaba Filis») este cambio de opinión lleva a extremos cómicos con un giro burlesco final que Lope desarrolla hasta extremos jocosos en el romance. Por último, en *La Dorotea* el Fénix trata el tema de manera perfectamente seria y elegíaca.

En tercer lugar, esta evolución de perspectivas nos permite proponer una genealogía para la escena: Lope parece haber adoptado el tema de Dido en «De pechos sobre una torre», probablemente porque llamó su atención el anónimo «La desesperada Dido». Posteriormente, experimentó utilizando la escena del suicidio de la reina cartaginesa en clave burlesca con «Contemplando estaba Filis» (aplicada a sus amores con Elena Osorio) y «En una playa amena» (con

cierto toque misógino). Por último, en su vejez volvió al tema con un giro inesperado, pues en *La Dorotea* presenta al trasunto de Elena Osorio como una Dido digna con la que regresa a la emotividad de «De pechos sobre una torre».

Es decir, el tema del suicidio de Belisa muestra cómo Lope escribía mediante constelaciones de temas o escenas que iba modificando de manera sistemática. Si un material determinado le atraía, exploraba a lo largo de toda su carrera y en textos diversos tanto las diversas facetas éticas o dramáticas del motivo como sus posibilidades de plasmación lingüística. En el caso que nos ocupa, una escena virgiliana enriquecida por Ovidio y utilizada por un autor anónimo llamó su atención a comienzos de su trayectoria (los romances de 1588-1591 y el texto de la *Arcadia*). La trató en diversos metros y desde diversos ángulos hasta volver a ella en sus años finales, con *La Dorotea*, texto con el que podemos considerar que, si no agotó las posibilidades expresivas del episodio, por lo menos las exploró con una profundidad y variedad verdaderamente lopescas.

APÉNDICE

Otro romance

La desesperada Dido,
de pechos sobre una almena,
dice, viendo por el mar
huir la flota de Eneas.

«¡Oh, dura Troya, oh, fementida Elena,
primeras ocasiones de mi pena! 5

»Si Paris fuera buen huésped
y fiel esposa la griega,
Troya gozara su imperio
y sus capitanes Grecia. 10

«¡Oh, dura Troya, oh, fementida Elena,
primeras ocasiones de mi pena!

»Ni las reliquias troyanas
tocaran en mi ribera
ni el cruel hijo de Anquises 15
se burlara de mi pena.

«¡Oh, dura Troya, oh, fementida Elena,
primeras ocasiones de mi pena!

»Paréceme que su nave
es la que va más ligera 20
y yo, triste, con suspiros
más viento doy a sus velas.

»¡Oh, dura Troya, oh, fementida Elena,
primeras ocasiones de mi pena!

»¿De quién huyes, fementido, 25
a quién buscas o a quién dejas?
¿Tras lo incierto te aventuras
y lo que es cierto desprecias?

»¡Oh, dura Troya, oh, fementida Elena,
primeras ocasiones de mi pena!». 30

Mientras se quejaba Dido,
la flota tanto se aleja
que apenas entre las olas
pudo discernir las velas.

«¡Oh, dura Troya, oh, fementida Elena, 35
primeras ocasiones de mi pena!»

Miraba una rica espada
que del fugitivo fuera
y, tomándola en sus manos,
vuelve a repetir la pena. 40

«¡Oh, dura Troya, oh, fementida Elena,
primeras ocasiones de mi pena!

»¡Oh dulces mientras Dios quiso
cuanto agora amargas prendas,
vos gozaréis de mi vida 45
pues del alma goza Eneas!

»¡Oh, dura Troya, oh, fementida Elena,
primeras ocasiones de mi pena!» (Romancero general, ff. 92r-92v).

FUENTES

- Covarrubias Horozco, Sebastián de (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Iberoamericana.
Flor de varios romances nuevos, primera y segunda parte (1591). Barcelona: Jaime Centrat / Onofre Gori.
Flor de varios y nuevos romances, primera y segunda parte (1592). Lisboa: Manuel de Lyra.

- Garcilaso de la Vega (1995). *Obra poética*, ed. Bienvenido Morros. Barcelona: Crítica.
- Ovidio Nasón, Publio (1914). *Heroides. Amores*, ed. Grant Showerman. London: Heinemann.
- Ovidio Nasón, Publio (1990). *Metamorphoses*, ed. Frank Justus Miller. Cambridge: Harvard University Press, 2 vols.
- Ramillete de flores. Cuarta, quinta y sexta parte de flor de romances nuevos* (1593). Lisboa: Pedro Flores / Antonio Álvarez.
- Romancero general* (1600). Madrid: Luis Sánchez / Miguel Martínez.
- Romancero general en que se contienen todos los romances que andan impresos, ahora nuevamente añadido y emendado por Pedro Flores* (1614). Madrid: Juan de la Cuesta / Miguel Martínez.
- TESO: *Teatro español del Siglo de Oro*. Base de datos consultada el 25 de agosto de 2015.
- Vega, Lope de (1776-1779). *Colección de las obras sueltas, así en prosa como en verso, de frey Lope de Vega Carpio*. Madrid: Antonio de Sancha, 21 vols.
- Vega, Lope de (1993). *Rimas*, ed. Felipe B. Pedraza Jiménez. Ciudad Real: Universidad de Castilla-La Mancha, vol. I.
- Vega, Lope de (2002). *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de (2002). *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* [1634], ed. Antonio Carreño. Salamanca: Almar.
- Vega, Lope de (2003). *La Circe, con otras rimas y prosas* [1624], en *Lope de Vega. Poesía, IV. La Filomena. La Circe*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, pp. 351-747.
- Vega, Lope de (2004). *Filís* [1635], en *Lope de Vega. Poesía, V*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Biblioteca Castro, pp. 817-840.
- Vega, Lope de (2011). *La Dorotea* [1632], ed. Donald McGrady. Madrid: Real Academia Española.
- Vega, Lope de (2012). *Arcadia, prosas y versos*, ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de (2013). *Poesía selecta*, ed. Antonio Carreño. Madrid: Cátedra.
- Vega, Lope de (2015). *Romances de juventud*, ed. Antonio Sánchez Jiménez. Madrid: Cátedra.
- Virgilio Marón, Publio (1969). *Opera*, ed. R. A. B. Mynors. Oxford: Clarendon.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alatorre, Antonio (2000). «De Góngora, Lope y Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*. XLVIII, pp. 299-332. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v48i2.2125>
- Blecua, José Manuel (ed.) (1987). *Lírica*, Lope de Vega Carpio. Madrid: Castalia.
- Carreira, Antonio (2011). «La guerra en algunos poetas líricos del siglo XVII», *Lectura y signo*. VI, pp. 11-30. <https://doi.org/10.18002/lys.v0i6.3548>
- Carreño, Antonio (1979). *El romancero lírico de Lope de Vega*. Madrid: Gredos.
- Carreño, Antonio (1982). «Del romancero nuevo a la comedia nueva de Lope de Vega: constantes e interpolaciones», *Hispanic Review*. L, pp. 33-52. <https://doi.org/10.2307/472769>
- Carreño, Antonio (1991). «El discurso de la tradición como diferencia: de Rosalía de Castro a José Ángel Valente», *Anales de la literatura española contemporánea*. XVI, pp. 15-35.
- Carreño, Antonio (ed.) (1998). *Rimas humanas y otros versos*, Lope de Vega Carpio. Barcelona: Crítica.
- Carreño, Antonio (ed.) (2013). *Poesía selecta*, Lope de Vega Carpio. Madrid: Cátedra.

- Cristóbal, Vicente (2002). «Dido y Eneas en la literatura española», *Alazet*. XIV, pp. 41-76.
- Edgeworth, R. J. (1976-1977). «The Death of Dido», *The Classical Journal*. LXXII, pp. 129-133.
- Espinosa Pólit, Aurelio (trad.) (2006). *Eneida*, Publio Virgilio Marón, ed. José Carlos Fernández Corte. Madrid: Cátedra.
- García-Posada Huelva, Miguel Ángel (ed.) (1984). *Poesía*, Lope de Vega Carpio. Barcelona: Plaza y Janés.
- Goldberg, Rita (1967). «Una nueva versión manuscrita del romance de Lope “De pechos sobre una torre”», *Hispanic Review*. XXXV, pp. 348-354. <https://doi.org/10.2307/472158>
- González Cañal, Rafael (1988). «Dido y Eneas en la poesía española del Siglo de Oro», *Criticón*. XLIV, pp. 25-54.
- González Palencia, Cándido Ángel (ed.) (1947). *Romancero general (1600, 1604, 1605)*. 2 vols. Madrid: CSIC.
- Herrera, Fernando de (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid: Cátedra.
- Hightet, Gilbert (1972). *The Speeches in Vergil's Aeneid*. Princeton: Princeton University Press.
- Jammes, Robert (ed.) (1994). *Soledades*, Luis de Góngora. Madrid: Castalia.
- Lázaro Carreter, Fernando (1956). «Lope, pastor robado», en Günter Reichenkron y Erich Haase (eds.), *Formen der Selbstdarstellung: Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Festgabe für Fritz Neubert*. Berlín: Duncker & Humblot, pp. 209-224.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1974). *Dido en la literatura española: su retrato y defensa*. London: Tamesis.
- McGrady, Donald (ed.) (2011). *La Dorotea*, Lope de Vega. Madrid: Real Academia Española.
- Molho, Maurice (1991). «Teoría de los mansos: un triple soneto de Lope de Vega», *Bulletin Hispanique*. XCIII, pp. 135-155. <https://doi.org/10.3406/hispa.1991.4736>
- Montesinos, José F. (1967). *Estudios sobre Lope de Vega*. Salamanca: Anaya.
- Morby, Edwin S. (1950). «Persistence and Change in the Formation of *La Dorotea*», *Hispanic Review*. XVIII, pp. 108-125 y 195-217. <https://doi.org/10.2307/471277> y <https://doi.org/10.2307/470949>
- Morby, Edwin S. (1968). «Two Notes on *La Arcadia*», *Hispanic Review*. XXXVI, pp. 110-123.
- Osuna, Rafael (1973). *La Arcadia de Lope de Vega: génesis, estructura y originalidad*. Madrid: Anejos del Boletín de la Real Academia Española.
- Osuna, Rafael (1981). «Una parodia cervantina de un romance de Lope», *Hispanic Review*. XLIX, pp. 87-105. <https://doi.org/10.2307/472657>
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (ed.) (1990). *Lope de Vega esencial*. Madrid: Taurus.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (1998). «Algunos mecanismos y razones para la reescritura en Lope de Vega», *Criticón*. LXXIV, pp. 109-124.
- Pedraza Jiménez, Felipe B. (2008). *Lope de Vega, genio y figura*. Granada: Universidad de Granada.
- Pepe, Inoria y José María Reyes (eds.) (2001). *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, Fernando de Herrera. Madrid: Cátedra.
- Rennert Hugo A. y Américo Castro (1968). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca: Anaya.
- Rosell, Cayetano (ed.) (1856). *Colección escogida de las obras no dramáticas de Lope de Vega*. Biblioteca de Autores Españoles, vol. XXXVIII. Madrid: Rivadeneyra.

- Sainz de Robles, Federico Carlos (ed.) (1953). *Obras escogidas*, Lope de Vega. Madrid: Aguilar, vol. II.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2006a). *Lope pintado por sí mismo: mito e imagen del autor en la poesía de Lope de Vega Carpio*. Londres: Tamesis.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2006b). «Pedro de Oña y su Arauco domado (1596) en la obra poética de Lope de Vega: del “taratántara” a las “barquillas”», *Hispanic Review*. LXXIV, pp. 319-344. <https://doi.org/10.1353/hir.2006.0027>
- Sánchez Jiménez, Antonio (2008). «Lope de Vega y la Armada Invencible de 1588: biografía y poses del autor», *Anuario Lope de Vega*. XIV, pp. 269-289.
- Sánchez Jiménez, Antonio (2012). «La poética de la noche en siete sonetos apelativos de Lope de Vega (*Rimas*, *La prueba de los amigos*, *La noche toledana*, *El mayor imposible*): estudio de una fórmula literaria», *eHumanista*. XXII, pp. 357-374.
- Spitzer, Leo (1932). *Die Literarisierung des Lebens in Lope's Dorotea*. Bonn: Röhrscheid.
- Trambaioli, Marcella (2000). «En torno al tópico de la mujer *relicta* en la obra no dramática de Lope (contrapunto/complemento del tema de *La Dorotea*)», *Anuario Lope de Vega*. VI, pp. 196-207.
- Trambaioli, Marcella (2006a). «Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. I. Análisis estructural», en Odette Gorsse y Frédéric Serralta (eds.), *El siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 1037-1048.
- Trambaioli, Marcella (2006b). «Una pre-*Dorotea* circunstancial de Lope de Vega: *Los ramilletes de Madrid*. II. Las polémicas literarias y la dimensión política», *Criticón*. XCVI, pp. 139-152.
- Trambaioli, Marcella (2015). *La épica de amor en las comedias de ambientación urbana de Lope de Vega, y su contexto representacional cortesano*. Madrid: Visor.
- Trueblood, Alan S. (1974). *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The Making of La Dorotea*. Cambridge: Harvard University Press.
- Zavala, Arturo (1945). «Sobre una fisionomía inicial del romance de Lope “De pechos sobre una torre”», *Revista de Bibliografía Nacional*. VI, pp. 311-324.

Fecha de recepción: 28 de agosto de 2015.

Fecha de aceptación: 19 de julio de 2016.